

## L'identità narrativa ricœuriana alla prova del «nouveau roman» di Robbe-Grillet

Alberto Romele  
Università di Verona

---

### Abstract

Lo scopo dell'intervento è quello di sottoporre il concetto d'identità narrativa sviluppato da Paul Ricœur tra gli anni Ottanta e Novanta alla prova del *nouveau roman* così come teorizzato da Alain Robbe-Grillet in alcuni scritti composti tra il 1956 e il 1963 e poi raccolti in *Pour un nouveau roman*. In una prima parte, si renderà conto del modello narratologico aristotelico-apocalittico che si trova alla base della nozione ricœuriana, soprattutto per mezzo di un confronto con l'opera di Frank Kermode. Nella seconda parte, si compierà una deviazione per le vie del realismo ontico che sostiene il *nouveau roman*. Infine, una terza parte, anche grazie a un confronto con il mondo dei *computer games*, tratterà degli effetti di tale deviazione sul concetto d'identità narrativa, tanto sulla sua carica descrittiva quanto su quella prescrittiva.

---

### Parole chiave

Identità narrativa, *nouveau roman*, realismo, *computer games*, interpretazione

---

### Contatti

alberto.romele@univr.it

---

### 1. Introduzione

In un testo ormai famoso, G. Strawson sostiene che la tesi dell'identità narrativa implica una doppia carica, descrittiva e prescrittiva. Secondo la prima, l'uomo esperisce narrativamente la propria vita, nel senso che la narratività corrisponde alla stessa natura umana. La seconda dice invece che «esperire e concepire la vita di qualcuno come un racconto (*narrative*) è una buona cosa» (428). A ben vedere, c'è però anche un terzo aspetto della tesi che quest'autore pare trascurare. Si tratta dell'ipotesi secondo cui le oggettivazioni culturali hanno una funzione euristica sulla nostra maniera di comprenderci narrativamente. Condivisa esplicitamente solamente da alcuni, Ricœur compreso, essa è in un modo o nell'altro praticata da tutti coloro che hanno discusso di identità narrativa. Scrive giustamente a tal proposito Johann Michel che «bisognerebbe parlare di *narratività* per mostrare che la messa in racconto (*mise en récit*) è una maniera universale della comprensione di sé sulla base della quale si spiegano delle forme multiple di *narrazioni* ordinarie [...] che a loro volta sono riprese e riflesse in *narratologie* colte [...]» (*Narrativité* 134). Detto altrimenti, l'identità narrativa indica tanto ciò che siamo, individualmente o in comunità, quanto ciò che facciamo e che dobbiamo (permettere di) fare, ovvero raccontarci e la-

sciarcì raccontare, anche al quotidiano, quanto il dovere da parte delle scienze, umane e sociali, di rendere conto di questo nostro essere narrativi.<sup>1</sup>

A detta di questo stesso autore, per ridare pertinenza alla nozione d'identità narrativa così come è stata pensata da Ricœur, due sole vie sono percorribili. La prima è quella di limitarne il campo d'applicazione alle identità personali che si creano a contatto con i racconti non solo di storia e finzione, ma soprattutto di «eccedenza (*surcroît*)», nelle quali predomina il principio aristotelico della concordanza-discordanza. La seconda, che Michel predilige, è di svuotare tale concetto della sua carica normativa (etico-politica e religiosa) per portarlo a un piano più fondamentale che egli chiama ontologico (*Narrativité* 134). In particolare, la sua strategia, qui come altrove, consiste nel sostituire al modello narratologico ricœuriano, biblico-aristotelico, uno proveniente dall'ambito della sociologia per ottenere degli effetti sui piani delle narrazioni e della narratività. Per motivi che saranno chiariti nel corso dell'intervento, condividiamo la sua posizione solo parzialmente. Da un lato, crediamo infatti condivisibile l'idea secondo cui il modello narratologico su cui il filosofo francese costruisce il proprio concetto sia da isolare, criticare e sostituire. Dall'altro lato, tuttavia, riteniamo anche che il modello sociologico non offra una risposta *filosoficamente* adeguata al problema dell'identità. A questo, preferiamo quello offerto in alcuni scritti teorici di A. Robbe-Grillet, composti tra il 1956 e il 1963 e poi raccolti in *Pour un nouveau roman*. Si può dire che il doppio vantaggio del modello narratologico suggerito, e a volte praticato, dallo scrittore è quello di lasciare spazio – almeno nelle intenzioni – a forme alternative di narrazione senza per questo universalizzare la narratività, quasi fosse, come suggerisce il filosofo D. Carr, il primo degli esistenziali (205-214).

L'intervento sarà suddiviso in tre parti. In primo luogo, si mostrerà che alla base del modello narratologico su cui Ricœur costruisce la propria nozione d'identità narrativa c'è in effetti una onto(teo)logia che finisce per essere escludente rispetto ad altri modelli alternativi. In secondo luogo, si compirà una «deviazione (*détour*)» – per utilizzare una nota espressione ricœuriana – per le vie del *nouveau roman* e più precisamente per l'ontica realista che lo sorregge. Infine, anche grazie a un breve confronto con il mondo dei *computer games*, si renderà conto degli effetti di tale deviazione sull'identità narrativa ricœuriana, tanto sulla sua carica descrittiva quanto su quella prescrittiva.

## 2. Identità narrativa

Non si intendono seguire in questa parte le tappe che hanno portato Ricœur a sviluppare il concetto d'identità narrativa, dal terzo volume di *Temps et récit* fino a *Soi-même comme un autre* e oltre.<sup>2</sup> Ci si limita a osservare che nel 1985 il filosofo identificava questa nozione con l'identità *ipse* (*Temps et récit* III 443) mentre cinque anni dopo è presentata come un terzo tempo tra la dimensione descrittiva del carattere, nella quale *idem* e *ipse* si confondono, e quella prescrittiva della promessa, in cui l'*ipseità* tende ad affrancarsi dall'identità

---

<sup>1</sup> Non si può dunque qui condividere quanto sostiene J.-M. Ferry nella prima parte del suo *Les puissances de l'expérience*, secondo il quale l'identità narrativa è solamente una prima forma, immediata, di narratività, a cui seguono l'interpretativa, l'argomentativa e la ricostruttiva. Posta sul piano della narratologia, quella narrativa di Ricœur è già una forma mediata e meditata dell'identità.

<sup>2</sup> A questo proposito, i riferimenti di base sono, oltre ai due testi citati, i tre articoli di Ricœur intitolati *L'Identité narrative*, due nel 1988 e uno nel 1991, ai quali si possono aggiungere *Approches à la personne* e, meno recente, *Individu et identité personnelle*.

*idem* (*Soi-même* 143). Insomma, Ricœur insiste sempre più sul carattere quasi-etico del concetto d'identità narrativa, nel senso che «la letteratura è un vasto laboratorio nel quale sono messe alla prova le stime, le valutazioni, i giudizi di approvazione e di condanna». (*Soi-même* 139)<sup>3</sup>

In questa parte dell'intervento ci si interessa alla lettura che Ricœur fa, soprattutto nel secondo volume di *Temps et récit*, del testo del critico letterario Frank Kermode *The sense of an ending*, per due ragioni. In primo luogo, perché è precisamente riferendosi a questo libro che il filosofo nomina – ed è l'unica volta che lo fa – Robbe-Grillet, scrivendo in una nota a piè di pagina che «Frank Kermode sottolinea a giusto titolo il ruolo intermediario giocato dalle tecniche narrative di Sartre e Camus, ne *la Nausée* e ne *l'Étranger*, sul cammino della dissidenza rivendicata da Robbe-Grillet» (*Temps et récit II* 51). Ciò che si trova prima di tutto in causa in questi passaggi è la tenuta del modello aristotelico della messa in intrigo di fronte alla pretesa del romanzo contemporaneo d'aver rotto con ogni forma anteriore di racconto. Notoriamente, il filosofo sostiene che i romanzi sperimentali sono solamente casi particolari di racconto in cui la messa in intrigo è vicina allo zero, ma non per questo abolita. D'altronde, se questi romanzi si propongono come trasgressione del modello classico, è solo nella misura in cui ancora ne portano traccia. Per questo motivo Kermode scrive per esempio che «il romanzo sartriano è più profondo di quello che si riscontra in quei libri che sono praticamente la sua progenie, non fosse altro perché Sartre aveva capito che anche quando il cosiddetto “dato” è che niente è “dato”, ugualmente non tutto può essere definito “nuovo”» (*The sense* 151). Inoltre, la ripresa delle tesi del critico letterario permette a Ricœur di avvicinare la messa in intrigo aristotelica a quella della Bibbia, poiché «la Bibbia», scrive Ricœur condividendo ciò che dice Kermode, «è il grandioso intrigo della storia del mondo, e ogni intrigo letterario è una sorta di miniatura del grande intrigo che unisce l'Apocalisse alla Genesi» (*Temps et récit II* 47). Con il roman-

<sup>3</sup> Non si vuole nemmeno rendere conto di ciò che ancora una volta Johann Michel ha chiamato opportunamente il doppio transfert, dalla dialettica che governa i racconti ai suoi personaggi, da una parte, e da questa dialettica applicata ai personaggi al sé del lettore, dall'altra parte (*Paul Ricœur* 80). Il primo passaggio, reso possibile dalla correlazione tra l'azione raccontata e il personaggio e da una dialettica tutta interna al personaggio che ripete per analogia ciò che accade a livello del racconto, come il secondo, reso possibile dalla lettura che colma il divario tra finzione e vita, si sorreggono sulla configurazione del racconto stesso, che media in modo felice tra la discordanza e la concordanza. A sua volta, questa possibilità d'articolazione, che Ricœur chiama «sintesi dell'eterogeneo», tra «il principio d'ordine che presiede a ciò che Aristotele chiama “disposizione (*agencement*) dei fatti”» e «i rovesciamenti di fortuna» (*Soi-même* 168), si regge sulla nozione di evento narrativo. Si tratta di un evento che altrove il filosofo chiama «fondatore» per distinguerlo da quello «selvaggio» che rompe con il senso (*Événement et sens* 52). Benché non vi sia spazio per sviluppare la questione, si vuole dire che è proprio il concetto di evento narrativo, ovvero per principio dicibile e che sempre, per parafrasare Ricœur, «dona (*donne*)» da raccontare, a condurre l'identità narrativa all'alternativa troppo angusta tra onto(teo)logia e sociologia. Ha scritto di recente S. Parent che «di fronte a certi testi letterari, soprattutto dei poemi che trascrivono un evento storico o dei testi evenemenziali che resistono alla messa in racconto, ci si accorge che il primato del narrativo nell'apprensione dell'evento [...] è un valore troppo rigido» (4). L'autrice difende giustamente l'idea che vi siano degli eventi che sfuggono alla narrativa e che addirittura si possono dire «non senso» e «al di là del senso» (6). Questo lo fa ricorrendo alla fenomenologia di Claude Romano, il quale certamente sostiene che l'evento «è ciò che illumina il proprio contesto e non riceve in alcuna maniera il proprio senso da esso» (55), ma dice anche che esso è «instauratore-di-mondo», ovvero di senso (56). Sia che si trovi nell'al di qua sia che si trovi al di là del mondo che costituisce, rimane che in entrambi i casi l'evento è comunque carico di significatività. La tesi che qui si vuole difendere, e che il *nouveau roman* aiuta a sostenere, è invece che esistano anche eventi che sono da considerarsi semplicemente, per così dire, privi di senso.

zo moderno e contemporaneo non si assisterebbe dunque alla fine del modello aristotelico-apocalittico ma piuttosto alla sua trasformazione, di modo che ciò che ancora per il cristianesimo delle origini (Paolo e Giovanni)<sup>4</sup> era una fine imminente diventa una crisi immanente. Con le parole di Kermode, si può dire che

la “transizione” gioachimita è l’antenato storico del moderno concetto di crisi; affermando di vivere in un periodo di perenne transizione, noi non abbiamo fatto altro che elevare un periodo interstiziale a “epoca” [...]. E così, mutati dalle nostre attuali pressioni, attenuati dal loro scetticismo, i modelli apocalittici continuano ad essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà. (*The sense* 28)

Nel nuovo romanzo la messa in intrigo è ancora all’opera, dato che fa della dissoluzione dell’intrigo un «segnale indirizzato al lettore [...] di fare egli stesso l’intrigo» (*Temps et récit II* 50). Si può già dire che Robbe-Grillet sarebbe pienamente d’accordo con ciò che dice qui Ricœur. Secondo lo scrittore, infatti, la differenza fondamentale tra lui e gli esistenzialisti Sartre e Camus non si trova tanto nella rinuncia alla messa in intrigo quanto appunto sul *chi* è chiamato a farla.

La seconda ragione che induce a prendere in considerazione la lettura che il filosofo francese fa di *The sense of an ending* è il fatto che la difesa del modello narratologico aristotelico-apocalittico non è il solo punto d’incontro tra i due autori. Ricœur e Kermode, in effetti, condividono anche la stessa preoccupazione per la referenza del racconto. Al culmine della sua descrizione di ciò che per Northrop Frye sono le quattro fasi dei simboli letterari, Ricœur parla di quello che corrisponde al senso anagogico delle Scritture, nel quale l’esperienza immaginaria giungerebbe a totalizzarsi in un «centro dell’ordine delle parole (*center of the order of words*)» (*Temps et récit II* 38). In una nota a piè di pagina, il filosofo avverte che l’idea di una parola totale in Frye non ha alcuna risonanza teologica poiché, a suo dire, letteratura e cultura sono autonome rispetto a *ciò che* esprimono. Questa netta separazione tra il possibile dei racconti e l’effettivo della referenza avrebbe impedito a Frye di dare al concetto di *fiction* «l’ampiezza e il potere inglobante che gli conferisce Kermode» (*Temps et récit II* 39) e che in fondo lo stesso Ricœur gli riconosce. Detto altrimenti, nella prospettiva ricœuriana Frye avrebbe dovuto cercare la tendenza all’unità dei racconti non ancora *in* essi ma *al di fuori* di essi, e precisamente in quell’ontologia che li sostiene e che li rende in un certo modo interessanti per la vita vissuta. Ora, se F. Kermode, rispetto a Frye, ha proprio il merito per Ricœur di affrontare la questione della referenza dei racconti, è su questo stesso punto che il filosofo esprime anche il suo disaccordo nei confronti del critico letterario, in tal modo compiendo un passo indietro verso Frye. Secondo la formula usata altrove dal filosofo francese, si può dire che se Kermode è più vero di Frye, questi resta per Ricœur più profondo di Kermode. In particolare, Ricœur critica il sospetto «nietzschiano» del critico letterario, secondo cui la tendenza a dare un’unità ai nostri racconti secondo il modello dell’Apocalisse corrisponde a un «bisogno di consolazione di fronte alla morte che fa del racconto più o meno un inganno» (*Temps et récit II* 53). Nelle primissime battute di *The sense of an ending* è scritto in

---

<sup>4</sup> La bibliografia filosofica sulla temporalità del cristianesimo delle origini, paolina in particolare, è sterminata. Per quanto riguarda Ricœur, si rimanda al suo articolo del 2003 *Paul apôtre. Proclamation et argumentation*, in cui tenta, attraverso quelle che egli chiama «strategie argomentative», di articolare in Paolo evento di grazia e tempo dell’interpretazione, di «controbilanciare il momento di veemenza peculiare alla proclamazione evangelica con un momento argomentativo che gli dia una intelligibilità proporzionale alle attese del lettore». (*Paul apôtre*, 98)

effetti che «gli uomini muoiono perché non riescono a ricongiungere inizio e fine» e i racconti sono «modelli del mondo [che] rendono tollerabile, tra inizio e fine, la nostra esistenza» (*The sense of an ending* 4). Poco oltre, Kermode aggiunge che «gli uomini, come i poeti, quando nascono irrompono “nel mezzo”, *in medias res*; muoiono anche *in mediis rebus* e, per dare un senso al loro breve respiro, hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia tra inizio e fine, che poi vuol dire dare un significato alla vita e alla poesia» (*The sense of an ending* 7). In questa maniera, Kermode avrebbe tuttavia risolto prematuramente i problemi del rapporto tra *fiction* e realtà e, per parte sua, Ricœur preferisce annunciare altri rapporti possibili, come la trasfigurazione, la defigurazione, la trasformazione e, soprattutto, la Rivelazione (*Temps et récit II* 55). Insomma, benché entrambi gli autori riconoscano una funzione euristica alla narratività, per Kermode non esiste riferimento del racconto al di fuori dell'uomo e delle sue (vane) attese di senso. Invece, per il filosofo francese le narrazioni sono il luogo privilegiato in cui l'uomo recupera il proprio senso di provenienza, appartenenza e destino a un'istanza ulteriore. *Fascinatum sed tremendum*, questa è dunque l'opinione che Ricœur ha di *The sense of an ending*, opinione che curiosamente ha anche di *The genesis of secrecy*, altro importante lavoro dell'autore inglese. In quel caso, egli ammette con Kermode che il segreto della Parola di cui si parla nei Vangeli sinottici è elemento centrale per capire la struttura della narratività e soprattutto le cosiddette «storie potenziali» che costituiscono in un certo modo l'orizzonte della nostra esistenza (*Temps et récit I* 115-116). Eppure, egli passa sotto silenzio il fatto che le considerazioni del critico letterario hanno lo scopo di *criticare* il principio escludente che sarebbe presente in tutta la letteratura almeno a partire dalle parole di Gesù in Marco 4, 11-12: «a voi è stato dato il segreto del regno di Dio, ma per coloro che stanno fuori tutto è detto in parabole, *affinché* (ἵνα) guardando guardino e non vedano e ascoltando ascoltino e non sentano, *perché* (μήποτε) non si convertano e non sia loro perdonato». (*The genesis of secrecy* 29-33)

In conclusione, si condivide qui quel che già scriveva nel 1990 Bouchindomme, ovvero che il modello narratologico ricœuriano presuppone, anche in *Temps et récit*, laddove la fiducia nell'istituzione del linguaggio è quasi assoluta, un principio onto(teo)logico che renda conto della doppiezza per cui, benché l'uomo non sia per Ricœur padrone (*maître*) del senso, questo non gli è del tutto escluso. (179)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Con l'unica, importante, riserva che tale principio non è per forza da identificarsi, come sostiene invece quest'interprete, con il Dio della Bibbia. Non solo non è il caso di riprendere la oramai consueta discussione sulla «astiosa» distinzione in Ricœur tra filosofia e religione. Soprattutto, in questo caso si può ricordare la capacità del filosofo di «tradurre» le sue idee da un registro all'altro, come è notoriamente successo con le ultime due *Gifford Lectures*. Sorprende allora che nello stesso contesto un attento studioso come J. Grondin abbia potuto rimproverare a Ricœur di non essere uscito da un concetto pragmatico di verità, poiché «per assicurare che il racconto non sia ridotto al ruolo di inganno vitale, è necessario un concetto più fermo (non narrativo?) di verità [...]» (135). In un certo senso, ancora più sorprendenti sono le risposte date da Ricœur a questi due critici. Nel caso di Bouchindomme, egli scrive che «la mia filosofia si è sviluppata – parlando grossolanamente – come un'antropologia filosofica, dove la questione dell'essere si riduce a quella dei modi d'essere di questo essere capace di designarsi come soggetto parlante» (*Réponses aux critiques*, 211). Nel secondo caso, dando quasi ragione a Grondin, il filosofo afferma che «l'effetto di riconfigurazione esercitato dal racconto non mi sembra fare altro che esercitare una funzione *preparatoria* rispetto a un tipo di verità che dovrebbe essere cercato nella *ragion pratica* sul piano etico e politico» (*Réponses aux critiques*, 204). Come si è detto, Ricœur non è affatto estraneo a un concetto fermo di verità che ritiene efficace già nella terza mimesi dei racconti. La sua non è una ermeneutica meramente esistenziale, come in queste risposte lascia invece pensare, nella misura in cui su di essa s'incunea una nozione onto(teo)logica – riferimento – che eredita da Gadamer e dal secondo Heidegger così come dalla teologia protestante della Parola.

## 2. Il *nouveau roman*

Bisogna dire prima di tutto che nella prospettiva annunciata da Robbe-Grillet nei suoi scritti teorici sul *nouveau roman* non si tratta affatto di rompere con la referenza per perdersi nella catena significante. Questo è suggerito nelle analisi di J.-P. Bobillot, secondo cui il romanzo (post)moderno ha davvero rotto con il paradigma della messa in intrigo, dato che «non ci sono più regole, l'una non è il negativo critico dell'altra, ma il loro conflitto è generatore allo stesso tempo di una irresistibile dinamica e di una frammentazione infinita che, in fin dei conti, costituiscono il testo in quanto tale» (77). In realtà, è indicativo il fatto che all'occasione di un dialogo con Roland Barthes e altri, quando questi afferma che «il corpo è l'oggetto più immaginario di tutti gli oggetti immaginari», Robbe-Grillet obietti che «no, perché ci sono delle manifestazioni esteriori come la voce, per esempio» (*Pourquoi j'aime Barthes* 22-23). In un certo senso, quello teorizzato da Robbe-Grillet non è un romanzo *post*-moderno, bensì *anti*-moderno. Per questo motivo, la deviazione per le vie del *nouveau roman* non ha lo scopo di decostruire il paradigma ermeneutico ricœuriano che, contro la sospensione strutturalista del senso, articola questo con la referenza. Si tratta semmai, per utilizzare le parole di Ricœur, di dare la giusta importanza alla «nostra dipendenza in qualche modo orizzontale ed esteriore nei confronti delle cose del mondo» alla quale sembra che il filosofo abbia *de facto* volentieri preferito «la nostra dipendenza verticale e immanente nei confronti di un potere primordiale che Spinoza chiamava ancora Dio». (*Soi-même* 366)

Per questo motivo, non si può seguire qui il percorso di universalizzazione della narritività auspicato, come si è detto, dal filosofo D. Carr e seguito da Michel nell'ambito delle scienze sociali. Da una parte, il vantaggio di un simile approccio è quello di sottrarre la narritività ai modelli narratologici classici fino a rinunciare a fare delle narrazioni “nobili”, le produzioni oggettive artistico-culturali, i luoghi privilegiati per la riconfigurazione di sé rispetto ad altre forme di «narrazione al quotidiano» (Ochs, Capps, *Living narrative*). Come scrive proprio Michel, le narrazioni con cui perlopiù si ha a che fare non sono quelle «nobili» e «professionali» in cui «il narratore è messo in una posizione d'esteriorità sia riguardo al testo compiuto sia riguardo al suo autore», ma quelle che suppongono «la presenza *in situ* del narratario (*narrataire*) nell'evento che partecipa alla produzione di senso del narratore» (*Sociologie du soi* 195). Inoltre, questa stessa prospettiva ci mette di fronte a quelle esperienze traumatiche in cui la possibilità di raccontarci e di essere raccontati è per un motivo o per l'altro negata. Eppure, dall'altra parte, tale processo ha un prezzo *filosoficamente* troppo elevato, nella misura in cui fa perdere di vista i limiti del senso e dell'interpretazione, di modo che l'ontologia finisce per coincidere con la sola realtà sociale, nel senso che già Luckmann e Berger davano al termine.<sup>6</sup>

Ora, il *nouveau roman* è interessante nella misura in cui, con questa espressione, Robbe-Grillet esortava a costruzioni future di romanzi per cui «gesti e oggetti saranno *là* prima di essere *qualche cosa*; e saranno ancora *là* dopo, duri inalterabili, presenti per sempre e

---

<sup>6</sup> Sintomatico è che Michel, con una sentenza dal tono heideggeriano, dichiara che «il mutismo narrativo è ancora un modo della narritività» (*Narrativité* 141). Secondo i due sociologi, la differenza tra filosofia e sociologia consiste nel fatto che la prima è «costretta a decidere dove le virgolette sono necessarie e dove si possono tralasciare senza rischio, vale a dire a distinguere tra asserzioni valide e non valide sul mondo. Questo il sociologo non può farlo: dal punto di vista logico [...] egli è costretto a conservare le virgolette». (2)

come facendosi gioco del loro stesso senso, questo senso che cerca invano di ridurli al ruolo di utensili precari, di tessuto provvisorio e vergognoso al quale solamente la verità umana avrebbe dato forma [...]» (*Pour un nouveau roman* 20). Si tratta di una sentenza da parte a parte anti-heideggeriana, almeno secondo la famosa analisi del martello e più in generale dello strumento (*Zeug*) nei paragrafi 15-18 di *Sein und Zeit*. Notoriamente, per Heidegger lo strumento rientra in un contesto di «utilizzabilità» nel quale, secondo un rimando di mezzo a fine, rinvia a qualcos'altro che rappresenta il suo «a-che (*Wozu*)». Si potrebbe obiettare che il filosofo della Foresta Nera insiste poi sulla rottura dello strumento, il non più utilizzabile. Eppure, scrive Heidegger nel § 16 che «nel disturbo al rimando, nella inidoneità a... il rimando si fa esplicito [...]». La visione ambientale annaspa nel vuoto e comincia a rendersi conto del *per-che* e del *con-che* il mancante era utilizzabile.

Secondo lo scrittore, sono soprattutto i drammi polizieschi a dare una giusta immagine di ciò che intende. Gli elementi raccolti da un ispettore sembrano di primo acchito avere senso solamente in funzione del loro ruolo all'interno di una verità giudiziaria che li supera. È il giudice istruttore che, raccogliendo ed esaminando le prove, stabilisce un legame logico tra le cose dando loro così un senso. Eppure, a un certo punto, la storia comincia a prendere un'altra piega: i testimoni si contraddicono, l'accusato moltiplica i propri alibi, spuntano nuovi elementi dei quali non si era tenuto conto, eccetera. Così, è necessario tornare agli elementi già registrati: la posizione esatta di un mobile, la forma e la frequenza di un'impronta, la parola scritta in un messaggio, eccetera. Le cose, dice Robbe-Grillet, «possono ben nascondere un mistero, o tradirlo, questi elementi che si prendono gioco dei sistemi non hanno che una qualità seria, evidente, ovvero il fatto di essere là» (*Pour un nouveau roman* 21). L'autore scrive queste parole nel 1956, tre anni dopo aver pubblicato *Les Gommès*, nel cui prologo dichiara, dopo un'attenta descrizione dei movimenti del padrone del caffè – «delle leggi molto antiche regolano il dettaglio dei suoi gesti, salvati per una volta dal tentennamento delle intenzioni umane» – che «presto, purtroppo, il tempo non sarà più il padrone» dato che «gli eventi di questa giornata, per quanto minimi possano essere, tra qualche istante inizieranno il loro lavoro, a intaccare progressivamente l'ordine ideale, a introdurre qui e là, in maniera subdola, un'inversione, uno spostamento, una confusione, una curvatura per realizzare a poco a poco la loro opera [...]». (*Les Gommès* 11)

L'autore critica non solo il romanzo moderno che chiama «balzachiano» ma anche quello a lui contemporaneo di Sartre e Camus, che avrebbe finito per rendere tutto ancora una volta «umano, troppo umano». L'eroe de *l'Étranger*, per esempio, intrattiene in apparenza quel rapporto di delusione, rivolta e inganno con le cose che Robbe-Grillet va cercando. Non sembra nemmeno esagerato credere che siano le cose stesse, il sole, il mare, la sabbia lucente, il coltello che brilla, la sorgente tra le rocce, il revolver, a condurre Meursault al crimine. Tuttavia, approcciandosi al culmine, il romanzo si carica di tutte le metafore che sottendono all'idea di un uomo ancora *maître* del senso:

la scena capitale del romanzo ci presenta l'immagine perfetta di una solidarietà dolorosa [...]. L'assurdo è dunque una forma di umanesimo tragico. Non si tratta di una constatazione della separazione tra l'uomo e le cose. È un bisticcio (*querelle*) d'amore, che porta al crimine passionale. Il mondo è accusato di complicità nell'assassinio. [...] Camus non rifiuta l'antropomorfismo, se ne serve con economia e sottigliezza, per dargli più peso. (*Pour un nouveau roman* 57-58)

Similmente, ne *la Nausée* vi sono relazioni viscerali con il mondo che mettono da parte ogni mera descrizione in favore di un'intimità losca, d'altronde presentata come illu-

soria, ma alla quale il narratore non immagina di potere non cedere» (*Pour un nouveau roman* 58). Certo indicativo è il fatto che nel romanzo sia prediletto il tatto rispetto alla vista e «si sa che il toccare costituisce nella vita quotidiana una sensazione molto più *intima* dello sguardo: nessuno ha paura di contrarre una malattia contagiosa attraverso la sola vista di un malato». E quando Roquentin, l'eroe del libro, sceglie la vista, è soprattutto dai colori che viene attratto, i quali, rispetto alle linee delle forme geometriche, appartengono alla gamma delle sensazioni che è l'uomo a provare. (*Pour un nouveau roman* 59)

Con una descrizione sempre più minuziosa degli oggetti, il tentativo di Robbe-Grillet è quello di scrivere un romanzo che vada aldilà dell'umanismo, che egli intende come umanizzazione di tutte le cose. Lo scrittore sente la necessità di superare la tragedia, che dell'umanismo è la più grande invenzione, dato che non è recupero della distanza tra gli uomini e le cose, ma sublimazione di questa distanza: «Chiamo. Nessuno mi risponde. Anziché concludere che non c'è nessuno – il che potrebbe essere una constatazione pura e semplice, datata, localizzata nello spazio e nel tempo – decido di agire come se ci fosse qualcuno, ma che, per una ragione o per l'altra, non risponde» (*Pour un nouveau roman* 54). Il silenzio che segue la mia chiamata non è allora più *vero* silenzio, ma è per così dire *significativo*, ricco di contenuto, di profondità e di un'anima. Anche la mera distanza tra me che grido e quello che io credo il mio muto interlocutore si fa piena di senso, e precisamente di quell'angoscia in cui si articolano speranza e disperazione. Un romanzo che va oltre la tragedia, è un romanzo che tende ad andare oltre al romanzo, per diventare sceneggiatura, film o anche semplice immagine, che vuole abbandonare ogni allegoria, ogni credenza in una natura superiore o interiore per essere, più che ascolto, un «momento di lettura felice» (Ricœur, *Éloge de la lecture* 405), visione che precede ogni significato. Lo sguardo, che, se vuole essere vero sguardo, «lascia le cose al suo posto», appare subito in questa prospettiva il senso privilegiato, poiché la descrizione ottica è quella che opera più facilmente la fissazione delle distanze: «Registrare la distanza tra l'oggetto e me, e le distanze proprie dell'oggetto [...] e le distanze degli oggetti tra loro, e insistere ancora sul fatto che queste sono *solamente delle distanze* [...] questo serve a ribadire che le cose sono là e che non sono altro che delle cose». (*Pour un nouveau roman* 65)

Solo in questa maniera, ontica più che ontologica, di comprendere i limiti del senso umano e della sua interpretazione, sono superate tanto la credenza o la speranza di essere colpiti da un senso ulteriore, come è il caso del modello narratologico aristotelico-apocalittico che sorregge la nozione ricœuriana d'identità narrativa, quanto la fiducia di essere in fin dei conti sempre presso se stessi, come nel modello narratologico della sociologia della conoscenza. Né quella che si potrebbe dire umanizzazione del mondo, né trasposizione al di là del mondo del senso che l'uomo gli dà, questo è suggerito prima di tutto dal modello narratologico degli scritti teorici di Robbe-Grillet sul *nouveau roman*.

### 3. L'identità narrativa riconfigurata

Non si può mancare di osservare una sorprendente somiglianza tra ciò che scriveva Robbe-Grillet tra gli anni Cinquanta e Sessanta e le recenti tesi di quello che in Italia si fa chiamare nuovo realismo. In un certo senso, si potrebbe dire che il *nouveau roman* è una versione di realismo estesa alle dimensioni della narratologia, della narrazione e della narattività e per questo adatta a fare da variante al concetto ricœuriano d'identità narrativa. La tesi secondo cui prima, di fronte e dopo le interpretazioni del mondo c'è un mondo che è là, duro e inemendabile, può di primo acchito apparire triviale. Se non altro meno



accattivante della dottrina heideggeriana del linguaggio casa dell'essere che (ci) parla o, più di recente, di quella drammatizzazione dell'immanenza che è il pensiero post-decostruttivista di Jean-Luc Nancy. Eppure, essa dice almeno due cose. Proprio come nel caso del nuovo realismo, anche quella del *nouveau roman* è una doppia tesi, descrittiva e negativa da un lato, prescrittiva e positiva dall'altro lato.

Il fenomenologo francese J. Benoist sostiene per esempio che all'origine della datità del senso degli enti non ci sia una donazione del senso dell'essere bensì la realtà propria degli enti che non sono disponibili per noi, non ci parlano ma sono semplicemente presenti e inalterabili, simili a un muro o a un albero contro il quale ci potremmo scontrare: «è perché *prima* ci sono le cose che *poi* ci possono essere rappresentazioni» (44). M. Ferraris scrive provocatoriamente che «il reale è nudo» come il re, cioè non è rivestito della trama di senso di cui lo infagottano i costruzionisti, coloro che credono che attraverso schemi concettuali la realtà sia del tutto costruibile o decostruibile. (*Manifesto* 39)<sup>7</sup> In tal modo, sono prese in contropiede tanto le pretese del senso umano quanto quelle delle sue sublimazioni. Sotto tale aspetto, quella del nuovo realismo è una tesi negativa e descrittiva che si oppone a certe esagerazioni della svolta linguistica del Novecento nell'ambito delle scienze umane e sociali. Similmente, il *nouveau roman* finisce per ricordare che, così come non tutto è linguaggio e interpretazione, non tutto, anche della nostra identità, è narrazione. Il modello narratologico ricœuriano ha tre referenti, uomo, mondo e Dio/Essere ma, come si è ampiamente dimostrato altrove, è chiaro che *in fine* sia soprattutto quest'ultimo a contare (Romele, *L'esperienza* 153-218). A ben vedere, per la sociologia della conoscenza, così come per il modello narratologico dell'etnologia o dell'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, l'unico referente è l'uomo in quanto «misura di tutte le cose». Il che significa, in un caso come nell'altro, che non c'è alcuna referenza.<sup>8</sup> Tra i due estremi, s'incunea il modello narratologico del *nouveau roman*, che parla dell'uomo e del mondo: il primo come unico portatore di senso e il secondo che funge da «scandalo (σκάνδαλον)», da intendersi nel suo significato etimologico di pietra d'inciampo. Insomma, si può dire che abbia ragione Thomas Pavel, quando scrive che Ricœur avrebbe dovuto essere fedele alla sua distinzione tra medesimezza e ipseità anche in questo caso, così da parlare di *ipseità narrativa*, la quale costituisce senza dubbio un aspetto, ma non la totalità, della nostra identità personale. (19)<sup>9</sup> Allo stesso modo, ha ragione Strawson quando ricorda che esistono individui diacronici, ovvero che si conside-

---

<sup>7</sup> Una versione temperata, pragmatista, è quella offerta da Umberto Eco in alcuni saggi degli anni Ottanta poi raccolti nel 1990 ne *I limiti dell'interpretazione*. Già allora, come ha ricordato di recente, egli partiva «dall'ovvio principio che, perché ci sia interpretazione ci deve essere qualcosa da interpretare [...] e che in ogni caso il *regressus ad infinitum* dovrebbe a un certo punto arrestarsi a ciò da cui era partito e che Peirce chiamava l'Oggetto dinamico». (*Di un realismo negativo* 97)

<sup>8</sup> Contrariamente a quanto sostengono Carr e Michel, anche in Ricœur la narratività si sostituisce volentieri all'ontologia. Certamente è vero che il filosofo francese rifiuta di comprendere narrativamente le azioni ma è altrettanto vero che queste a suo dire provengono e fanno ritorno a un fondo d'essere «effettivo e potente» (*Soi-même* 366) che senza dubbio è pieno di senso. Questo è anche il significato profondo della riappropriazione ricœuriana del concetto di «storie potenziali» di W. Schapp.

<sup>9</sup> Si potrebbe dire che questo vale, oltre che per Ricœur, soprattutto per i suoi interpreti che arbitrariamente hanno estrapolato la nozione d'identità narrativa da un preciso contesto d'uso. Bisogna aggiungere poi che l'accordo con quanto sostiene Pavel non è esteso alla sua identificazione dell'*ipseità narrativa* con «nel migliore dei casi, [...] la conoscenza di sé e, nel peggiore dei casi, con una maniera di legittimare gli interminabili giochi di autocompiacimento» (19). In Ricœur, infatti, l'identità narrativa porta con sé, da principio, l'elemento dell'intersoggettività.

rano come qualcosa che c'era nel passato e che ci sarà nel futuro, e individui, come egli stesso sostiene di essere, episodici, cioè che non hanno una particolare tendenza a cogliere la propria vita in termini narrativi, e quello che è un bene per gli uni non lo è per forza per gli altri (430). Il *nouveau roman* insegna che non tutto di noi è narrazione e non tutti, almeno non nella stessa misura, possiamo dirci narrativi.

Eppure, già quello di Ferraris non è un realismo ingenuo ma piuttosto modesto: «mi dichiaro dunque fautore di un realismo minimalistico o modesto per cui l'ontologia vale come opposizione, come limite» (*Manifesto* 64). Altrove, laddove riammette il senso dopo una lunga decostruzione del «logocentrismo», egli afferma che «ciò che avevamo cacciato, per così dire, dalla finestra, e con una defenestrazione un po' brutale, può ora rientrare con tutti gli onori dalla porta principale, giacché abbiamo trovato la sua giusta collocazione» (*Documentalità* 128). Con Benoist si può allora dire che la nuda realtà sia solamente un'idea limite su cui sempre si staglia la questione del senso, dato che «può essere seriamente presentato come "privo di senso" solo ciò che ne può avere» (72). La funzione ermeneutica del fatto bruto, sostiene il fenomenologo francese, è quella del punto d'arresto, che non solo ci invita a porre un freno alle nostre interpretazioni, ma che ci spinge a farne di sempre nuove (85). L'individuazione di certe «linee di resistenza» all'interpretazione, ha scritto Eco pur secondo una prospettiva pragmatista più che realista, non è la negazione dell'ermeneutica ma piuttosto la sua condizione: «Se assumessimo che dell'essere si può dire tutto non avrebbe più senso l'avventura della sua interrogazione continua. Basterebbe parlarne a caso. L'interrogazione continua appare ragionevole e umana proprio perché si assume che ci sia un limite» (*Kant e l'ormitorinco* 37). Sotto tale aspetto, quella del nuovo realismo è una tesi positiva e prescrittiva che, anziché bloccare il processo con cui gli uomini danno senso alla realtà delle cose, lo interpella con urgenza sempre rinnovata. In maniera del tutto simile, il *nouveau roman* esorta il lettore a contribuire attivamente e di continuo alla messa in intrigo di ciò che gli viene narrato. Proprio come nell'alternativa tra il modello narratologico aristotelico-apocalittico e quello della sociologia della conoscenza, il romanzo moderno è per Robbe-Grillet doppiamente rassicurante e deresponsabilizzante, nel senso che in esso è sempre ammesso o un narratore onnisciente o almeno un mondo fatto di beni e di proprietà di cui gli uomini sono gli unici *maîtres*. Nel primo caso, la prescrizione consiste in fin dei conti a disporsi in maniera passiva all'ascolto di un senso che proviene d'altrove. Nel secondo caso, si tratta di approfondire la conoscenza di sé e del proprio mondo-ambiente. Il nuovo romanzo esorta invece il lettore a non accontentarsi di alcun senso pre-confezionato e a lavorare le cose con il proprio sguardo, pensiero e passione. Al massimo, laddove inscena delle trame, queste paiono immediatamente e divertitamente parziali, come è il caso de *Les Gommès*, in cui ci si sorprende dell'incapacità dei protagonisti a intessere il filo che unisce gli accadimenti. Anche le messe in intrigo del lettore potranno spiegare solo una percentuale del racconto senza mai giungere però a una comprensione totale. Per questo motivo, per quel che riguarda *La maison des rendez-vous*, ancora Eco ha parlato di «mondi possibili impossibili» da cui si ricava «il piacere della nostra disfatta logica e percettiva». (*I limiti dell'interpretazione* 208)

Il compito e la possibilità per il lettore di fare e ripetere ogni volta daccapo l'intrigo, ha portato di recente il filosofo olandese Jos de Mul a paragonare il *nouveau roman*, nella sua versione cinematografica, ai *computer games*.<sup>10</sup> Secondo quest'autore, un film come

---

<sup>10</sup> Un altro confronto interessante sarebbe quello con il libro-game, genere con un'origine nobile – si pensi a Jorge Luis Borges con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* o a Raymond Queneau nella storia

*L'année dernière à Marienbad*, diretto nel 1961 da A. Resnais e la cui sceneggiatura fu scritta proprio da Robbe-Grillet, anticipò in un contesto di avanguardia artistica ciò che viene fatto oggi nella cultura popolare dai giochi per computer. In particolare, egli sostiene che sotto certi aspetti questi realizzino meglio gli ideali di tale avanguardia di quanto non abbia fatto *Marienbad*: «naturalmente, non dico che il *computer game* è superiore sotto ogni aspetto [...]. Piuttosto, sto sostenendo che la tradizione dell'avanguardia nei film, di cui *Marienbad* è uno dei più alti esempi, voleva realizzare qualcosa nei film per cui in ultima istanza questo *medium* non è adatto: la partecipazione dello spettatore» (*Siljwood* 69). Una tesi che senza dubbio può essere estesa anche a quel *medium* che è il libro stampato. Lo scopo del cinema d'avanguardia della *nouvelle vague* era soprattutto quello di decostruire le norme del *déoupage classique* su cui si fondava il cinema hollywoodiano, il quale costringe lo spettatore a un ruolo passivo. Una situazione invero comoda a giudicare dal successo di tali film. Accanto alla rottura delle regole della normale messa in scena, come la scelta di filmare durante un dialogo un particolare dell'ambiente anziché i suoi protagonisti, i registi della *nouvelle vague* hanno rinunciato alla messa in intrigo aristotelica, offrendo una storia del tutto frammentata. Come nel *nouveau roman*, lo spettatore è spinto a costruire da sé l'intrigo della storia. L'ambiguità della trama del racconto è aumentata dalle numerose contraddizioni e inconsistenze spaziali, temporali e causali che rendono la visione del film un'esperienza per molti frustrante. A detta di de Mul, il tentativo della *nouvelle vague* è stato un fallimento, non solo in termini quantitativi, dato che Hollywood ha chiaramente vinto la battaglia, ma soprattutto in termini qualitativi, nella misura in cui «anche nel caso di *Marienbad*, il regista mantiene un controllo sicuro delle redini. Benché la trama ambigua porti alla costruzione di diversi racconti, la trama in sé rimane fissata dalle regole del regista» (*Siljwood* 76). Insomma, il cinema così come i romanzi soffrono di una certa monolinerità strutturale che è l'autore a imporre. Diversamente, in un (video)gioco, all'interno di pochi limiti, il giocatore gode di una grande libertà di decidere la sequenza delle azioni che portano allo svolgersi della storia. Si può dire allora che i *computer games* siano per essenza multilineari, anche perché «se il giocatore non potesse scegliere, allora non ci sarebbe gioco» (*Siljwood* 77). A detta del filosofo olandese, narratività e interattività dei giochi sono due pratiche culturali eterogenee, che possono essere avvicinate in maniera più o meno riuscita, ma che non possono mai essere sintetizzate. Per questo motivo, i *computer games* sono la realizzazione con altri mezzi, ora adeguati, di ciò che il *nouveau roman* e la *nouvelle vague* volevano ma non potevano mettere in opera.<sup>11</sup> Per quel che riguarda la questione dell'identità, de Mul distingue allora altrove tra quella narrativa e quella ludica, il cui paradigma sono proprio i giochi per computer. Mentre la prima, egli dice, è rivolta al passato, poiché una storia, per essere raccontata, deve essere sempre già accaduta, la seconda è indirizzata al futuro, nella misura in cui un gioco, per essere giocato,

breve *Un conte à votre façon* – e popolare soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta, in cui il lettore, anziché subire l'intreccio, poteva attivamente scegliere tra alcune alternative, paragrafi e numeri di pagina con cui la storia prendeva strade diverse ad ogni lettura.

<sup>11</sup> In particolare, de Mul individua quattro differenze tra narrazione e gioco: 1) mentre il lettore/spettatore ha una grande mobilità nel tempo attraverso flashback e anticipazioni, il giocatore di *computer games* è inevitabilmente confinato al presente; 2) rispetto ai racconti, i giochi hanno una stratificazione spaziale (sinistra/destra, sopra/sotto, dietro/avanti); 3) nei racconti la trama determina le azioni, mentre nei *computer games* sono le azioni a determinare la trama; 4) anche il «bonus di piacere (*pleasure bonus*)» è differente, dato che mentre nei racconti questo consiste nel giungere alla fine, nei *computer games* si trova proprio nel fatto che non ci sia mai la fine, ed è per questo motivo che possono portare a una forte dipendenza. (*Siljwood* 78-79)

non deve essere ancora stato svolto. Le due identità sono entrambe costitutive dell'uomo, poiché esso è, secondo la nota formula heideggeriana, una «possibilità gettata (*geworfene Möglichkeit*)». Eppure, nella contemporaneità sarebbe la seconda ad avere la meglio, dato che l'uomo si comprende sempre più come *homo volens*, ovvero come soggetto autonomo e in grado di agire liberamente. Mentre nella cultura premoderna la maggior parte delle scelte – partner, lavoro, religione, eccetera – erano prese per noi, in quanto soggetti moderni siamo di continuo obbligati a scegliere: «che si tratti della semplice scelta tra la porta sinistra e destra in un *computer game* o la scelta di un determinato stile di vita, ogni volta l'enfasi è messa sulla dimensione volitiva della nostra personalità». (*The game of life* 261)

#### 4. Conclusioni

I *computer games* sembrano realizzare le intenzioni del *nouveau roman* sotto diversi aspetti. Innanzitutto, come si è appena detto, dal punto di vista prescrittivo, poiché davvero spingono il giocatore a contribuire attivamente, attraverso le sue azioni, alla messa in intrigo. Inoltre, si è accennato, essi hanno un carattere popolare che al *nouveau roman* in un certo senso manca. In un'intervista concessa a *Le Monde* (7-13 Ottobre 1965), Robbe Grillet afferma che «la mia intenzione è quella di fare un cinema popolare e una letteratura popolare [...] ho riscoperto, dentro di me, l'intero arsenale dell'immaginazione popolare». «Hum!» fa l'intervistatore (cit. in Kermode, *The sense* 151). In effetti, nonostante le buone intenzioni dello scrittore, è difficile negare che il nuovo romanzo, anche nella sua versione cinematografica, sia stato il prodotto di un'*élite* culturale riservato a un pubblico colto. In questo senso, è altrettanto difficile capire in quale maniera la riflessione sul genere possa aprire a esperienze di narrazione del quotidiano la cui forza euristica non è di certo inferiore a quella dei grandi racconti. Oltre a realizzare l'aspirazione del *nouveau roman* a multilinearità e popolarità, i *video games* mettono in pratica la multimedialità che certo ha spinto Robbe-Grillet dal romanzo al cinema. Ci si potrebbe allora chiedere per quale motivo ci sia ancora bisogno dei racconti, tanto più se si tratta di romanzi realisti.

Senza dubbio i giochi per computer sono i luoghi del possibile per eccellenza, attraverso cui ci si stacca dalla realtà per accedere a un mondo di fantasia, sia esso fatto di castelli, zombie o gare automobilistiche. Eppure, non è facile sostenere che, superati i nostri limiti temporali e spaziali, queste siano anche, per dirla con Heidegger, le nostre «possibilità più proprie». Scrive a questo proposito Ricœur, laddove critica i *puzzling cases* di Dereck Parfit, che le finzioni letterarie, a differenza di quelle scientifiche, «rimangono variazioni immaginative attorno a un'invariante, la condizione corporale vissuta come mediazione esistenziale tra il sé e il mondo» (*Soi-même* 178). Certo, il filosofo francese pensa qui al corpo proprio (*Leib*) husserliano, che è già pieno di senso, un senso che è in grado di estendere al mondo intero: «in virtù della funzione mediatrice del corpo proprio nella struttura dell'essere-nel-mondo, il tratto di ipseità della corporeità si estende a quella del mondo in quanto corporalmente abitato» (*Soi-même* 178). Sarebbe proprio questo tratto a conferire alla Terra il significato esistenziale che Nietzsche, Husserl e Heidegger le attribuiscono in diversi modi: «la Terra è qui di più e altra cosa rispetto a un pianeta: è il nome mitico del nostro ancoraggio corporale al mondo. Ecco che cosa è in ultima istanza presupposto dal racconto letterario in quanto sottoposto al vincolo che ne fa la *mimesis* di un'azione» (*Soi-même* 178). Si tratta allora qui, facendo ritorno al nostro ancoraggio alle cose del mondo, di fare un doppio salto indietro, rispetto al distacco dei *video games* dalla

Terra, ma anche rispetto al distacco di questa dalla nuda terra, che è fatta di tutto ciò che in origine ci è estraneo.

## 5. Bibliografia

- Benoist, Jocelyn. *Éléments de philosophie réaliste*. Paris: Vrin. 2011. Stampa.
- Berger, Peter L. e Thomas Luckmann, *The social construction of reality*. New York: Anchor Books. 1989 (1966). Stampa.
- Bobillot, Jean-Pierre. "Le ver(s) dans le fruit trop mûr de la lyrique et du récit." *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Eds. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris: Éditions du Cerf, 1990. 73-120. Stampa.
- Bouchindhomme, Christian. "Limites et présupposés de l'herméneutique de Paul Ricœur." *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Eds. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris: Éditions du Cerf, 1990. 163-183. Stampa.
- Carr, David. "Epistemologie et ontologie du récit." *Les métamorphoses de la raison herméneutique*. Eds. Jean Greisch et Richard Kerney. Paris: Éditions du Cerf, 1991. 205-214. Stampa.
- de Mul, Jos. "The game of life: narrative and ludic identity formation in computer games." *Handbook of computer games studies*. Eds. Jeffrey Goldstein and Joos Raessens. Cambridge MA: Harvard University Press, 2005. 251-266. Stampa.
- . "Sillywood, or the miscarriage of the interactive cinema: *Marienbad* explained to the Nintendo generation." *Cyberspace odyssey: towards a virtual ontology and anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 67-83. Stampa.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani. 1990. Stampa.
- . *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani. 1997. Stampa.
- . "Di un realismo negativo." *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Eds. Mario de Caro e Maurizio Ferraris. Torino: Einaudi, 2012. 91-112. Stampa.
- Ferraris, Maurizio. *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*. Bari-Roma: Laterza, 2009. Stampa.
- . *Manifesto del nuovo realismo*. Bari-Roma: Laterza, 2012. Stampa.
- Ferry, Jean-Marc. *Les puissances de l'expérience 1. Le sujet et le verbe*. Paris: Éditions du Cerf. 1991. Stampa.
- Greisch, Jean. "L'herméneutique positive de Paul Ricœur." *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Eds. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris: Éditions du Cerf, 1990. 121-137. Stampa.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit* (GA II). Frankfurt am Main: Klostermann. 1977. Stampa.
- Kermode, Frank. *The sense of an ending*. Oxford: Oxford University Press. 1968 (1967). Stampa.
- . *The genesis of secrecy*. Cambridge MA: Harvard University Press. 1979. Stampa.

- Michel, Johann. "Narrativité, narration, narratologie: du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales." *Revue européenne des sciences sociales* XLI.125 (2003): 125-142. Stampa.
- . *Paul Ricœur: une philosophie de l'agir humain*. Paris: Éditions du Cerf, 2006. Stampa.
- . *Sociologie du soi. Essai d'herméneutique appliquée*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2012. Stampa.
- Ochs, Elinor e Lisa Capps. *Living narrative: creating lives in everyday storytelling*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2001. Stampa.
- Parent, Sabrina. "Dans la lignée de Paul Ricœur: pour une «poétique» de l'événement." *Fabula/Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur. Web. 20 Ottobre 2013. <<http://www.fabula.org/colloques/document1899.php>>.
- Pavel, Thomas. "Suis-je un récit? Réflexions sur la notion d'identité narrative." *Fabula/Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur. Web. 20 Ottobre 2013. <<http://www.fabula.org/colloques/document1889.php>>.
- Ricœur, Paul. "Contribution d'une réflexion sur le langage à une théologie de la parole." *Exégèse et herméneutique*. Ed. Xavier Léon-Dufour. Paris: Seuil, 1971. 301-319. Stampa.
- . *Temps et récit II*. Paris: Seuil. 1991 (1984). Stampa.
- . *Temps et récit III*. Paris: Seuil. 1991 (1985). Stampa.
- . "Individu et identité personnelle." *Sur l'individu*. Paris: Seuil. 1987. Stampa.
- . "L'identité narrative." *La narration. Quand le récit devient communication*. Eds. Pierre Bühler et Jean-François Habermacher. Genève: Labor et fides, 1988. 278-300. Stampa.
- . "Éloge de la lecture et de l'écriture." *Études théologiques et religieuses* XLIV.3 (1989): 395-405. Stampa.
- . "Réponses aux critiques." *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Eds. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris: Éditions du Cerf, 1990. 187-212. Stampa.
- . "Approches à la personne." *Ésprit* 160 (1990): 99-113. Stampa.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil 1996 (1990). Stampa.
- . "Événement et sens." *Événement en perspective*. Ed. Jean-Luc Petit. Paris: Éditions de l'EHESS, 1991. 41-56. Stampa.
- . "L'identité narrative." *Revue de sciences humaines* 95. 221 (1991): 225-237. Stampa.
- . "Paul apôtre. Proclamation et argumentation." *Ésprit*, L'événement Saint-Paul 292 (2003): 85-112. Stampa.
- Robbe-Grillet, Alain. *Les Gnomes*. Paris: Éditions de Minuit. 1953. Stampa.
- . *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit. 1963. Stampa.
- . *Pourquoi j'aime Barthes*. Paris: Christian Bourgois Éditeur. 2009 (2001). Stampa.
- Romano, Claude. *L'événement et le temps*. Paris: Presses Universitaires de France. 1999. Stampa.
- Romele, Alberto. *L'esperienza del verbum in corde. Ovvero l'ineffettività dell'ermeneutica*. Milano: Mimesis, 2013. Stampa.

Strawson, Galen. "Against Narrativity." *Ratio* (new series) XVII 4 (December 2004): 428-452. Stampa.